

Helena Eslon

Kokeellisen dokumenttielokuvan leikkaus

Surrealismi ja intuitio perinteisten kerrontamenetelmien apuna

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi (AMK)

Elokuvan ja television ko.

Opinnäytetyö

15.04.2015

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Helena Eslon Kokeellisen elokuvan leikkaus - Surrealismi ja intuitio perinteisten kerrontamenetelmien apuna 25 sivua + 1 liite 4.5.2015
Tutkinto	Medianomi (AMK)
Koulutusohjelma	Elokuvan ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto	Kuvaus ja leikkaus
Ohjaaja(t)	lehtori Heikki Ahola lehtori Antti Pönni
<p>Opinnäytetyössä käydään läpi perinteisiä elokuvan kerrontamenetelmiin kuuluvia käsitteitä, surrealistisen aikakauden filosofiaa sekä toimintatapoja ja heijastetaan niitä kokeellisen dokumenttielokuvan <i>Neljän seinän sisällä</i> kerrontaan sekä leikkauksen prosessiin.</p> <p>Tutkimuksen lähtökohtana on selvittää surrealististen ja intuitiivisten menetelmien käyttö perinteisen kuvakerronnan rinnalla kokeellisen dokumenttielokuvan prosessissa. Erityisesti tutkielmassani perehdyn surrealismien filosofiaan ja sen syntyyn.</p> <p>Opinnäytetyön teososana on kokeellinen dokumenttielokuva <i>Neljän seinän sisällä</i>, joka on kuvaus kahden eri ikäisen naisen kokemuksista perheväkivallasta. Dokumentissa käsitellään väkivaltaa lapsen näkökulmasta ja vaikutuksesta aikuisikään.</p> <p>Dokumentin voimakkaasti subjektiivinen näkökulma ja kerronnallisia konventioita rikkova tyyli tarjoaa mielenkiintoisia sidoksia surrealistisen suuntauksen periaatteille, joissa työskentelyn lähtökohtana on antaa valtaa tiedostamattoman mielen tuottamille assosiaatioille sekä nostaa esille mielikuvituksen voimallisuus taiteen ilmaisussa.</p>	
Avainsanat	leikkaus, dokumenttielokuva, surrealismi, intuitio

Author Title	Helena Eslon Editing an Experimental Documentary - Traditional Narrative Methods, Surrealism and Intuition
Number of Pages Date	24 pages + 1 appendix 4 May 2015
Degree	Bachelor of Media
Degree Programme	Film and Television
Specialisation option	Cinematography and Editing
Supervisors	Heikki Ahola, Lecturer Antti Pönni, Lecturer
<p>This final project investigates the basic concepts and methods of traditional film narrative and contrast them to the history, philosophy and methods of surrealism. The topics are discussed in reference to the elements of traditional narration, surrealistic and intuitive methods in the editing process of an experimental documentary entitled <i>Inside Four Walls</i>. The documentary was directed by Sini Lehtomäki and edited by the author.</p> <p><i>Inside Four Walls</i> which is a transgressive documentary about domestic violence as experienced by two women of different generations. The documentary deals with violence from a child's point of view, as well as the effects those experiences have on adult life.</p> <p>The strongly subjective point of view as well as the unique style of narration are an interesting confluence of the principles of surrealism, which are meant to give space to the associations of the subconscious and bring out the power of imagination when creating art.</p>	
Keywords	Editing, documentary, surrealism, intuition

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Perinteisen audiovisuaalisen kerronnan käsitteitä	2
2.1	Kerronta	2
2.2	Muoto	3
2.3	Diegesis	3
2.4	Tila ja aika	4
2.5	Metriten ja elämyksellinen aika.	4
3	Leikkaus	5
3.1	Leikkauksen historiaa	5
3.2	montaasiteoria	5
3.3	Rytmi	7
3.4	Intuitiivinen leikkaaminen	9
4	Surrealistit keinoineen	11
4.1	Surrealismi	11
4.2	Andre Breton ja surrealismin filosofia	12
4.3	Dadan vaikutuspiiri	12
4.4	Surrealistiset tekniikat	13
4.5	Artaud'n surrealismin	15
5	Dokumenttielokuva Neljän seinän sisällä	17
5.1	Aihe	17
5.2	Toteutus	17
5.3	Äänikerronta	18
5.4	Fiktiivinen kuvakerronta	19
6	Leikkauksen prosessi	20
6.1	Rytmin kautta tasapainoon	20
6.2	intuitiiviset työkalut	21
6.3	surrealistisin keinoin ratkaisujen äärelle	21
7	Lopuksi	22
	Kirjalliset lähteet	24
	Artikkelit	24

1 Johdanto

Toiminnallisen opinnäytetyöni kirjallisessa osiossa tutkin ja esittelen sekä perinteisiä elokuvakerronnan menetelmiä että taide-elokuvan kentällä käytettyjä menetelmiä. Keskityn erityisesti surrealismin ja intuition piirteisiin sekä työskentelyn tekniikoihin ja niiden soveltamiseen käytännössä. Analysoin opinnäytetyön teososana leikkaamani kokeellisen dokumenttielokuvan *Neljän seinän sisällä* leikkausprosessia. Heijastan työskentelytapojani ja kerronnallisia ilmaisukeinoja surrealismin ja intuition määritelmiin ja pohdin käytännön tason yhtymäkohtia.

Neljän seinän sisällä -dokumenttielokuva (viitataan myöhemmin myös *elokuvana*) on tätä työtä kirjoitettaessa keskeneräisessä tuotantovaiheessa. Opinnäytetyöni teososan leikkaus on kirjoittajan osalta valmis ja tässä työssä teososaan viittaavissa osioissa keskityn nimenomaan työn prosessiin, työskentelymetodeihin sekä kerronnallisiin keinoihin leikkauksessa.

Leikkausprosessi valmistui keväällä 2012, tuotannollisista syistä elokuvan jälkituotantovaihe keskeytyi. Puuttumaan jäivät tehosteet, äänisuunnittelu ja värimäärittely.

Keväällä 2015 tuotanto polkaistiin uudelleen käyntiin ja odotetaan valmistuvaksi keuhään 2015 mennessä.

Vasta leikkausprosessin jälkeen olen pohtinut tarkemmin itse prosessia ja tutkinut leikkausta teorian kannalta. Tutkiessani taide-elokuvaa, kokeellista elokuvaa sekä perinteisiä leikkaustraditioita, löysin mielenkiintoisia yhtymäkohtia surrealististen tekniikoiden, intuitiivisen työskentelyn ja kokeellisen leikkausprosessin välillä. Näitä tuon esille perinteisien kerronnallisten konventioiden rinnalla.

Kirjallisen osioni merkittävänä aineistopohjana on toiminut filosofian historian dosentin *Timo Kaitaron* teos *Runous, raivo, rakkaus. Johdatus surrealismiin* (Gaudeamus, 2001), sekä *Karen Pearlmanin* esille tuomat näkemykset intuitiivisesta työskentelystä teoksessa *Cutting Rhythms. Shaping the film edit* (Focal press, 2009).

Tekstini pyrkii tarjoamaan leikkaajalle teoreettisia näkökulmia perinteisten leikkaustekniikoiden normien ulkopuolelta, tutustuttaen surrealististen ja intuitiivisten työskentelymetodien herkkään maailmaan.

2 Perinteisen audiovisuaalisen kerronnan käsitteitä

2.1 Kerronta

Kerronta on yksinkertaisimmillaan ilmaistuna usean tapahtuman esittämistä, tapahtumien välisten yhteyksien *kausaliteettien* luomista tietystä näkökulmasta tarkasteltuna. Kerronnan käsite ei rajoitu fiktiiviseen tarinankerrontaan vaan kattaa alleen myös informatiivisen audiovisuaalisen median, kuten tv:ssä ja radiossakin käytetyt menetelmät. (Bacon, 2000, 18.)

Kerronnalle tyypillistä on sen ajallinen etäisyys kertojan ja kerrottavan tapahtuman välillä. Katsoja tai kuuntelija mieltää kertomuksen ajallisesti eri paikkaan vaikka tarinan kerronta nojaisikin ikään kuin välittömään kokemukseen. Välittömyyden tunnusta huolimatta katsoja tiedostaa tapahtumien kuuluvan kokonaisuuteen, jonka hän loppujen lopuksi mieltää ajallisesti sijoittuvan muualle kuin katsojan kokemaan todellisuuden välittömään hetkeen. (Bacon, 2000, 18-19.)

Kerronta syntyy, kun luomme kuvitellun maailman *diegesis* sisälle tila-aika -jatkumon missä tarina *fabula* ja juoni *sjuzhet* yhdistyvät. Termi *fabula* merkitsee suomalaisittain sanaa tarina, ja se merkitsee aika-tilajatkumoon sijoittuvaa tapahtumien ketjua, jonka katsoja rakentaa mielessään elokuvaa seuratessaan. *Sjuzhet* on taas fabulan ilmiäsu (Bacon 2000, 26). Siinä missä fabula ilmaisee tarinaa, *sjuzhet* ilmaisee tapaa kertoa elokuva. Baconin (2000, 27) mukaan Bordwell määritteli narratiivin ”prosessiksi, jonka kautta *sjuzhet* ja tyyli ovat vuorovaikutuksessa keskenään johdattaen ja ohjaten katsojaa fabulan muodostumisessa.”

Vaikka *Neljän seinän sisällä* onkin dokumentaarinen elokuva, toistuu siinä sepitteellisen kerronnan kaksi yleispiirrettä, jossa esitetään tapahtumia, joiden välillä on yhteys ja jotka kuuluvat ajallisesti ja tilallisesti jonnekin muualle. Yleisesti elokuvassa nämä tapahtumat esitetään joko dramaturgisista tai temaattisista näkökulmista. Ensimmäisessä

tarkastelemme asiaa enemmän tarinan henkilöiden kautta ja jälkimmäisessä omaksumme ennemmin kertojan näkökulman tarjoamia ideoita. Tämänkaltaisen jaottelu on havaittavissa muissakin taiteen muodoissa, joissa liikutaan kutakuinkin ajassa alusta keskikohdan kautta loppuun (esimerkiksi sinfoniassa tai sonaatissa). (Bacon, 2000, 18-19.)

Elokuvassa *Neljän seinän sisällä* kuvallinen kerronta pohjautuu voimakkaasti ohjaajan esille tuomaan tematiikkaan, siinä missä sanallinen kerronta perustuu haastateltavien todellisiin kokemuksiin ja luo ajallisen jatkumon.

2.2 Muoto

Elokuvan dokumentin muoto syntyy monien erilaisten elementtien vuoropuhelusta. Ker- tovan elokuvan muoto syntyy siitä miten elokuvan eri osatekijät, toisaalta kuvat ja ää- net, toisaalta tarina-aines ja siihen liittyvä tematiikka suhteutuvat toisiinsa ja sen kautta muodostavat tietyn kokonaisuuden. David Bordwell näkee kerronnan prosessina, joka muodostuu tarinamateriaalin valitsemisesta, järjestämisestä, välittämisestä ja vastaan- ottamisesta. Prosessin pyrkimyksenä on vaikuttaa katsojaan tarjoamalla hänelle tietyn- laisia vaikutelmia ja tietynlaisella nopeudella, johdattamalla hänet tietynlaiseen katso- miskokemukseen. Parhaimmillaan muoto takaa sen, että katsojan kiinnostus ja tuntu sisällön merkittävydestä säilyy läpi teoksen. (Bacon, 2000, 20-21.)

2.3 Diegesis

Diegesis -käsitteellä tarkoitetaan elokuvan maailmaa. Diegeettisessä maailmassa kat- soja näkee esimerkiksi sen mitä elokuvan henkilöhahmojen todellisuuteen kuuluu. Ei- diegeettisellä tarkoitetaan ominaisuuksia, jotka eivät varsinaisesti muodosta tarinaa tai juonta. Ilmeisintä ei-diegeettistä materiaalia on elokuvan taustamusiikki (jos taas musiik- killa on lähde elokuvassa, se on diegeettistä). (Bacon, 2000, 27.)

Elokuvan *Neljän seinän sisällä* diegeettinen maailma eli tarinamaailma edustaa kahden kertojaäänien *Maaritin*, 48 ja *Susannan*, 21 päänsisäistä maailmaa, jossa sekoittuvat mielikuvat todellisesta arjesta ja haavemaailman kaltaisista mielikuvista. Katsojan nä- kemä diegesis on päähenkilöiden subjektiivinen näkökulma, jossa seurataan ikään kuin

heidän alitajunnasta nousseita mielikuvia. Taide-elokuvien tapaan kyseisessä elokuvassa pyritään tarinamaailmassa pyritään paneutumaan psykologiaan ja perinteinen tarinamaailman kerronta kyseenalaistetaan, jolloin diegesiksen olemus on häilyvä ja pyrkii sijoittumaan pääsisäiseen maailmaan kuultavien tarinoiden miljöön sijaan.

2.4 Tila ja aika

Aika on yksikkö jonka avulla tapahtumat voidaan järjestää menneestä nykyisyyden kautta tulevaisuuteen ja mitata tapahtumien kestoa sekä niiden välisiä intervaleja. Jokaisella ihmisellä on käsitys ajasta ja sen kulusta ilman aikayksiköiden seuraamistakin. Elokuvassa ajan kuluminen ja sen manipulaatio on kerronnalle hyvin tärkeä taso. Dynaaminen aikakäsitys, joka sisältää muutoksia ja tapahtumia on elokuvaleikkauksen perusta; leikkaajan työ on ajan taidetta (Pirilä & Kivi, 2008, 75).

2.5 Metrinen ja elämyksellinen aika.

Metrinen aika on meidän todellinen kokemamme aika, jota mittaamme aikayksiköillä. Elokuvassa metristä aikaa on käytetty lähinnä taide-elokuvien saralla, mainittakoon Andy Warholin kokeellinen elokuva *Sleep* (1963, USA), jonka *metrinen* kesto on sama kuin sisällöllinen kesto. Warhol kuvasi nukkuvaa miestä 5 tuntia ja 20 minuuttia. Perinteisempi käsite on *elämyksellinen aika* tai *fabulan kesto*, jossa metrisen keston sisälle voidaan mahduttaa vuosikymmeniä.

Elokuvalle luodaan yksilöllinen aikarakenne. Montaasilla voidaan liikkua sujuvasti eri aikamuotojen välillä. Katsojan on mahdollista hyväksyä elokuvan tyylin myötä hyvinkin abstrakteja aikakäsityksiä. *Elämyksellisen* ajan voima tulee tapahtumien ja toimintojen keston kautta, kuvien runsaus ja tiheys sekä niiden tuttuus tai yllättävyys vaikuttavat katsojan kokemukseen (Pirilä & Kivi, 2008, 76).

Myöhemmin tarkemmin analysoitavassa elokuvassa *Neljän seinän sisällä* aika kulkee abstraktina haastateltavien kertomuksissa, joissa kuvaillaan erillisiä tapahtumia. Jokaiseen tapahtumaan liittyy jokin turvattomaan lapsuuteen liittyvä muisto. Leikkauksella manipuloidaan kunkin kohtauksen intensiteettiä muun muassa liikkumalla erillisissä ajan ja paikan tiloissa. Aika, kesto, rytmi sekä plastisten elementtien ja kerronnan dy-

namiikka ovat aikaulottuvuuteen liittyviä tekijöitä, jotka ovat olennainen osa dramaturgiaa (Pirilä & Kivi 2008, 76).

3 Leikkaus

3.1 Leikkauksen historiaa

Ensimmäiset elokuvat olivat vain yksittäisiä otoksia, joista kuuluisin lienee *Lumiéren* veljesten elokuva *Juna saapuu asemalle* (1896, Ranska), jossa on vain otos ohi kulkevasta junasta. 1900-luvun alkutaipaleen elokuvakerronnassa leikkausta ei nähty näinkään ilmaisullisena keinona. Manuaalisesti leikattavan ja liimattavan filmin kanssa työskentelyä pidettiin naisille sopivana näpertelynä (The Cutting Edge, USA, 1992).

1907-17 Hollywoodissa muotoutuneet tietyt tyylien normit määrittyivät maksimaalisen selkeälle elokuvakerronnalle, johon muiden tyylien on luotava vastineensa tai korostamalla omaileimaisuuttaan suhteessa siihen (Bacon, 2004, 70).

Tarkastellessamme elokuvien ja leikkauksen varhaista historiaa elokuvat harvemmin olivat muuta kuin yksittäisiä peräkkäisiä dokumentaarisia otoksia. Leikkaukseen alkoi syntyä vivahteita kun syntyi tarve kertoa pidempiä tarinoita. Hyvin varhaisessa elokuvassa leikkaamisella tarkoitettiin ylimääräisen kuvamateriaalin poistamista filmistä, nykyään se on elokuvan ilmaisumuoto. 1900-luvun alkupuolen uranuurtajina nähdään sellaisia nimiä kuten Georges Méliès, George Albert Smith, James Williamson, David W. Griffith kehittivät elokuva- ja leikkausilmaisua eteenpäin. (Pirilä & Kivi, 2008, 11-12.)

3.2 montaasiteoria

Ranskalaiset käyttävät editoinnista sanaa *montage*. Suomennettuna se tarkoittaa *asentamista*, englanniksi *kokoamista*. Teknisesti editointi on kuvien kokoamista yhdeksi kokonaisuudeksi. Luovasti ajateltuna se taas tarkoittaa rytmien, mielikuvien ja kokemusten luomista kuvien ja äänien yhdistelyllä (Pearlman, 2009, 155).

Termillä montaasi tarkoitetaan myös tietäntyylistä editointia. Tavallisesti englanninkieliset leikkaajat tarkoittavat montaasilla toisistaan ajallisesti tai tilallisesti erillisiä kuvia, joita yhdistämällä luodaan vaikutelmia, mielikuvia ja efektejä. (Pearlman, 2009, 155.)

Elokuva kuten *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, USA, 1982) on esimerkki tämänkaltaisesta montaasileikkauksesta. Elokuva rakentuu hyvin laaja-alaisesta kuvavalikoimasta, jossa on yhdistelty kuvia eri vuosilta, eri paikoista ympäri maailmaa luoden katsojalle assosiaatioita ihmisen suhteesta luontoon ja kulttuuriantropologisista näkymistä. Tämänkaltaisen leikkaus ilmaisumuotona läpi elokuvan on kuitenkin melko epätaivomaista. Tyypillisempää on sekvenssien montaasit. (Pearlman, 2009, 155.)

Venäläinen elokuvateoreetikko *Sergei Eisenstein* kehitti leikkaukselle montaasiteorian jonka mukaan kahden toisistaan riippumattoman kuvan liitettäessä toisiinsa syntyy montaasi eli idea. Käytännön tasolla voimme kuvitella kaksi täysin erillistä otosta, jotka yhdessä synnyttävät katsojalle tietyn mielikuvan tai aiheeseen liitettävän tunteen.

Montaasileikkauksessa ei välttämättä asetu olennaiseksi lainkaan yksittäisen kuvan sisältö ja sen merkitys vaan nimenomaan kahden tai useamman erillisen kuvan yhdessä luoma mielikuva. Eisenstein vertailee ilmiötä japanilaiseen kuvakirjoitukseen, jossa kaksi itsenäistä rinnakkaista merkkiä räjähtää uudeksi käsitteeksi (Eisenstein, Elokuvan muoto, 1978,108).

Montaasin Eisenstein jakoi viiteen ulottuvuuteen. (Bacon 2000, 91.)

1. Metrinen montaasi
2. Rytminen montaasi
3. Tonaalinen montaasi
4. Yläsävelmontaasi
5. Intellektuaalinen montaasi

Metrinen montaasin rakentaminen perustuu yksinkertaisesti otosten pituuteen. Esimerkiksi peräkkäisten otosten pituuden ajallisen kiihdyttämisen avulla voi manipuloida jännittävyys tuntea ja nopeuttaa metrinen ajan kulua. *Rytmissä* montaasissa otosten kesto suhteutuu niiden sisältöön havaittavuuden ja liikkeen suhteen niin, että otoksen sisällön rytmi ja tempo joko osuvat yksiin otosten pituuden kanssa tai sitten eivät. *Tonaalinen* montaasi perustuu terävä/sumea, kirkas/tumma tyyppisille tekstuurialisille kontrasteille ja tarkoittaa siis käytännössä kuvan hallitsevaa visuaalista tyyliä. *Yläsävelmontaasissa* edelliset montaasin ulottuvuudet suhteutuvat katsojan tajunnassa kokonai-

suudeksi synnyttäen erilaisia aistillis-emotionaalisia väreitä. *Intellektuaalisessa* montaasissa eritasoisten metaforisten tunteisiin ja älyyn vetoavien rinnastusten kautta luodaan yhteyksiä asioiden välille (Bacon, 2000, 91-92).

Neljän seinän sisällä elokuvan kuvakerronta nojaa pitkälti montaasileikkaukseen, jossa ilmenee useita Eisensteinin määrittelemiä montaasin ulottuvuuksia. Eisensteinin teorian lisäksi elokuvassa on surrealistista filosofiaa mukailevia tapoja yhdistellä kuvia. Surrealistista elokuvaa teoretisoiva Antonio Artaud pyrki kehittämään muotoa, joka tavallaan asettui abstraktiuden ja loogisen kerronnan väliin. Kuvat ikään kuin leijuvat niitä yhdistävässä *tilassa*, jossa ne sekoittuvat, värähtelevät ja törmäilevät toisiinsa ilman että niistä muodostuisi loogista ja jatkuvaa *tarinaa* (Pönni, Lähikuva, 4/2010, 101).

3.3 Rytmi

Äkkiseltään rytmi voi vaikuttaa yksinkertaiselta asialta, mutta audiovisuaalisessa teoksessa rytmin löytäminen on muuta kuin leikkauksen tempo, eli otosten pituus. Vaikka otosten kesto onkin tärkeä osa kokonaisrytmin luomista itse elokuvan rytmi on muuntuvaa, soljuvaa, elämyksellistä ajan poljentoa, eikä niinkään tasavälistä (Pirilä & Kivi, 2005, 34).

Leikkausyksikössä syntyy elokuvan lopullinen muoto ja rytmi, mutta oleellisena aineksena on kiistatta kuvattujen otosten rytmi. Kaikkialta löytyy rytmi, kuvatuista kohteista ja tapahtumista, joissa se ilmenee joko dynaamisena tai staattisena rytmitilana. Dynaamisia rytmitiloja ovat esimerkiksi liike ja toiminta, staattisina rytmitiloina voidaan nähdä lepo, äänettömyys ja järjestys, tasapaino ja hiljaisuus. Rytmi on liikkeen, ajan ja toiminnan vaihtelua, jonka vaikutuksesta aika elokuvassa muuttuu elämykselliseksi ja muodostaa taide-elämyksen. (Pirilä & Kivi 2005, 33-34.)

Leikkaajan tehtävänä on pyrkiä olemaan herkkä kaikille rytmiin vaikuttaviin osatekijöihin, rytmitilojen vaihteluun, äänielementtien ja kuvasommittelun vivahteisiin sekä juonen ja henkilöhahmojen sisäisen rytmin nyansseille.

Elokvantekijät ovat vastahakoisia määrittelemään termiä *rytmi*, puhuttaessa elokuvan teon prosessista tai he yhdistävät rytmin syntymiseen *intuitiivisen* työskentelyn (Pearlman, 2009, 10). Rytmin käsitteleminen elokuvassa on valtavan monitahoinen eikä hel-

posti ymmärretty aihe vieläkään (Bordwell & Thompson, 1997, Pearlman 2009, 10 mu-
kaan).

Leikkaamisessa työskentely pohjautuu monilta osin rytmiin, myös leikkaajan rytmiin tehdä työtä. Leikkaajan sisäinen tunnelmiin perustuva rytmitaju on säädettävä samalle, ikään kuin *taajuudelle* kulloisenkin kohtauksen vaatiman rytmiikan kanssa. Juuri tämänkaltainen *taajuuksien* löytäminen saattaa vaatia myös oikeanlaisen työrauhan ja leikkausympäristön ja työskentelytavat. Mielitymykset ovat toki leikkaajien keskuudessa yksilöllisiä, mutta työrauha ja oikean ilmapiirin luominen saattavat olla tärkeä osa työskentelymetodeja.

3.4 Kinesteettinen empatia

”Rytmi on myös taide-elämyksen ydin.” (Pirilä & Kivi, 2005, 33). Osana rytmin taidetta on herkkyyys tulkita rytmiä, havaita liikkeen nyanssit, mielentilojen vaikutukset ja tuoda se esille taiteen keinoin.

Karen Pearlman on tutkinut pioneerina elokuvan rytmiä intuitiivisia työskentelymetodeja teoretisoiden. Pearlman on soveltanut muun muassa tanssijan taustaansa ja kinesteettistä empatiaa tutkiessaan rytmien muodostumista, jännitteiden rakentamista sekä purkamista (Karen Pearlman, 2015, Wikipedia).

Kinesteettisen empatian harjoittamisen piirteissä on havaittavissa yhtymäkohtia herkkyyteen ja ominaisuuksiin, joita surrealistit käyttivät tekniikoidensa harjoittamisessa. Palaan surrealismiin tarkemmin myöhemmässä kappaleessa.

Kinesteettinen empatia tarjoaa työkaluja toisen yksilön havaitsemiseen ja eläytymiseen. Tanssija-koreografi Anniina Kumpuniemen mukaan kinesteettinen empatia toimii merkittävän työkaluna oman ajatuksen välittämisessä ja selventämisessä. Kumpuniemi kertoo kinesteettisen empatia olevan hyödyksi kontakti-improvisaatiassa, kun pyritään tulkitsemaan liikettä. Liikkeeseen kiteytyy loputon määrä tietoa, valintoja ja variaatioita, jotka improvisaation myötä ilmentävät ruumiillista ymmärrystä toisesta. Tanssija Matti Haaponiemi kokee improvisaation kokemukset ikään kuin välähdyksinä, joita on vaikea sanallistaa. Toiminnasta voi syntyä outo vierauden tunne. (Ikonen, Maija, 2014, Kinesteettinen empatia ja ihmisenä olemisen taito, liikekieli.com.)

Tanssijoiden ja näyttelijöidenkin kokemukset improvisaatiosta saattavat sisältää transsin kaltaisia tiloja, jolloin toiminta syntyy tiedostavan mielen ulkopuolelta. Uskon, että tällöin luovan työn tekeminen on asetettu herkän *taajuuden* tilaan, joka synnyttää mielikuvia, tunteita ja erilaisia identifikaatioita. Uskon myös, että juuri näitä tiedostamattomia työkaluja myös leikkaaja käyttää työssään tulkitessaan liikettä ja emotiota.

3.4 Intuitiivinen leikkaaminen

Surrealismiin ja intuitioon saatetaan liittää usein tietynlaista järjettömyyttä, joka leimaa sen teoreettisia perusteluja. Tämä on oikeastaan melko kapea-alainen näkökulma. Mielivaltaisuutta ja irrationaalisia päätöksiä hyväksyttävissä menetelmissä oppineisuuden tai ammattitaidon merkitys on yhtä tärkeä ellei tärkeämpikin verraten perinteisiin kerronnan konventioihin, jolloin menetelmien käyttö perustuu nimenomaan kykyyn arvostella toimivuutta kerronnallisesta näkökulmasta.

Vaistonvarainen leikkaaminen, kuten moni muukin elokuvateon osa-alue perustuu pohjimmiltaan kokemukseen ja jo opittuihin kuvakerronnan normeihin. Kun leikkaaja tuntee työkalunsa hän voi antaa vaistonvaraiselle toiminnalle tilaa. Pearlmanin mukaan ihmisen tapa ajatella on rakennettu intuition mekanismeille ja hän kyseenalaistaa ajatuksen, jonka mukaan intuitio on täysin opituista tietovarannoista erillinen toiminto. (Pearlman, 2009, 37.)

Kognitiivisen psykologian tutkija Guy Claxton erittelee intuitiivisen työskentelyn tyypit kuuteen osa-alueeseen ja purkaa niitä leikkaajan ammatin näkökulmasta:

1. Ammatillinen osaaminen *Expertise* – Yksinkertainen ammatillisen osaamisen esimerkki on leikkaajan tuntemus välineistöön. Taito on verrattavissa kymmensormijärjestelmään taikka polkupyörällä ajoon; leikkaajan ei tarvitse pohtia miten ohjelmisto toimii, vaan energia fokusoituu leikattavaan materiaaliin. Claxton kutsuu tätä ”Avidin kanssa hengittämiseksi”, luonnollisesti tämä ei päde vain Avidiin vaan ylipäänsä leikkaajan työkaluihin.
2. Implisiittinen oppiminen *Implicit learning* – Implisiittistä oppimista tapahtuu eritoten elokuvia katsellessa. Monet elokuvan tekemisen kon-

ventiot toistuvat tv-ohjelmissa, mainoksissa, elokuvissa ja peleissä. Leikkaaja ei välttämättä osaa eritellä jokaista konventiota tai tekniikkaa nimeltä, mutta tuntee ne ilman tietoista opiskeluakin.

3. Päätöksenteko *Judgement* – Tarkkojen päätösten teko ja kyky perustella ne. Leikkaaja tekee päätöksen kun hän päättää tehdä leikkaukseen hyvin hienon korjauksen ja se toimii paremmin. Kun *paremmin toimiva* ratkaisu on löydetty, harvemmin leikkaajaa vaaditaan selittämään miksi tai miten hän sen teki, mutta päätöksentekokykyä tarvitaan, jotta voidaan löytää parempia ratkaisuja ilman pidempiä prosesseja tai perusteluja. Päätöksentekoon vaaditaan kuitenkin materiaalin, tarinan ja työskentelyperiaatteiden hyvää tuntemusta.
4. Herkkyys *Sensitivity* – Leikkaajalla on edistyksellinen tarkkaavaisuus sekä tiedostava, että tiedostamaton herkkyys liikkeille ja emootioille kuvassa. Herkkyiden kehittämisessä on kyse hetkien ja liikkeiden potentiaalin huomaaminen jo ennen niiden muodostumista.
5. Luovuus *Creativity* – Ongelmanratkaisu haaveilua ja ajatusten haudontaa apuna käyttäen. Luovuus on monitahoinen ja paljon keskusteltu aihe, joka joskus tulkitaan uusien ideoiden ja konseptien keksimiseksi, mutta myös uudenlaisten assosiaatioiden synnyttämiseksi, mitä juuri leikkaaja työssään tekee. Luovuus leikkaamisessa on osatekijä ongelmanratkonnassa kuvien ja äänen avulla, jotka muodostavat elokuvan ja sen rytmin. Leikkaajan sisäinen haavemaailma luo kuvien äänten ja liikkeiden välille yhteyksiä jo raakamateriaalia katsellessa, jolloin hän luo uusia ja koherentteja tavoitteita. Onnistumisen ja erehdyksen kautta leikkaaja kehittää tätä luovaa haavemaailmaansa, mutta myös opittu tieto maailmasta, omasta itsestään ja herkkyys liikkeen sekä emootioiden tulkintaan antavat pohjan luovien yhteyksien ja assosiaatioiden muodostumiselle.
6. Pohdiskelu *Rumination* – Ajatusten *haudonta prosessi* merkitysten ja implikaatioiden poiminnassa. Pohdiskelu tapahtuu silloin kun kesken astioiden tiskaamisen syntyy ratkaisu hankalalle sekvenssille. Pohdis-

kelu on ajattelua, joka tapahtuu silloin kun oikeastaan ajattelet jotakin muuta. Kyse on materiaaliin uppoutumisesta niin syvästi, että se valtaa ajattelusi silloinkin kun et työskentele sen parissa. Pohdiskelu (*rumination*) on parhaiden oivalluksien hetkiä kesken viikonlopun vieton tai teen keiton. Juuri siksi terveet työskentely- ja lepoajat ovat tärkeitä leikkaamisessa, ne ravitsevat intuitiota.

(Pearlman, 2009, 35-37.)

Pearlmanin yhteenveto edellä olevasta jaottelusta on, ettei intuitio ole jotakin, mikä jokaisella vain on. Intuitiota voi kehittää, korostaa ja harjaannuttaa sekä käytännön että teoreettisen opiskelun ja kokemuksen kautta (Pearlman, 2009, 37).

4 Surrealistit keinoineen

4.1 Surrealismi

Surrealismin yleinen käsite on melko kapea-alainen, keskittyen yleisesti ottaen *Salvador Dalin* taiteen, nihilistisen kapinan ja järjettömien unikuvien ympärille. Surrealismi ei kuitenkaan ollut tärkeimmässä merkityksessään vain kuvataiteen suuntaus vaan kirjallisuuden ja runouden lähteiltä kummunnut suuntaus, joka halusi uudistaa ei vain taidetta vaan tavan elää.

Esimerkiksi Salvador Dalin ja Luis Bunuelin elokuva *Andalucialainen koira (Un Chien andalou)*, Ranska 1929) joka on kenties tunnetuin surrealistinen elokuva, ei pidä määrittellä yhtenä surrealismin formaattina. Vaikka tunnistamme elokuvasta omaleimaisen tyylin, se ei edusta tiettyä mallia, joka on toistettavissa tietynlaisen kuvakerronnan kautta. Meidän myös otettava huomioon tekemisen lähtökohdat. Surrealistien tarkoituksena ei ole luoda jonkinlaista *taika* -maailmaa, jota kutsua surrealistiseksi, vaan se on lähes yksinomaan tapa tutkia yhtymäkohtia todellisuuden eri tasojen välillä. Tästä näkökulmasta katsottuna, ei voida lainkaan puhua jonkin olevan *surrealistista* – tai jos on, sillä ei ole mitään tekemistä surrealismien kanssa. Surrealismin taiteen kenttä on niin moniulotteinen, että esimerkiksi surrealististen kuvataiteilijoiden töitä harvemmin voidaan kuvailla ”surrealistisiksi”. (Richardson, 2006, 3.)

Surrealistien lähtökohdat taiteen tekemiselle tarjoavat mielenkiintoisia yhtymäkohtia elokuvan *Neljän seinän sisällä* fiktiiviselle kuvakerronnalle ja intuitiivisille työskentelytaidoille. Ymmärtääksemme surrealismia peruspiirteet, meidän on hyvä tutustua suuntauksen filosofian syntyyn.

4.2 Andre Breton ja surrealismia filosofia

Surrealismia ensimmäiseksi kirjalliseksi teokseksi voidaan lukea André Bretonin ja Philippe Soupaultin *Magneettikentät* (*Les Champs Magnétiques*, 1920, Ranska). Surrealismia ensimmäiseksi teokseksi tituleerattu (Wikipedia, Magneettikentät, 2015) kirjoitus toteutettiin käyttämällä menetelmää *automaattinen kirjoittaminen*. Breton ja Soupault kirjoittivat teoksen kahdeksassa päivässä kirjoittamalla tuntikausia päämäärättömästi unohtaen kaikki kirjallisuuteen ja kirjoittamiseen liittyvät lainalaisuudet. He kirjoittivat juuri sen mikä sillä hetkellä tuli mieleen nopealla kirjoitustahdilla. Tekniikan synnyttämät runolliset kielikuvat tekivät heihin suuren vaikutuksen ja he kertoivat kokeneensa transsin kaltaisia mentaalisia tiloja, joiden vallassa lopulta *Magneettikentät* syntyi. (Kaitaro, 2001, 13-19). Andre Bretonista syntyi surrealismia isähahmo, joka vaikutti suuresti surrealistien liikkeessä 1920-luvulta aina kuolemaansa (1966) saakka. Kolme vuotta Bretonin kuoleman jälkeen ryhmä lakkautti toimintansa ilman selkeää johtohahmoa (Kaitaro, 2001, 63). Monista surrealismia vaikuttajista huolimatta suuntauksen filosofia tuntuu keskittyneen paljolti Andre Bretonin ideologian ympärille.

Ensimmäinen surrealistinen kirjallinen teos vaikuttaa jääneen julkaisunsa jälkeen hetkeksi dadaismia varjoon. Dadaismista puhutaan usein surrealismia yhteydessä. Suuntauksia kohtasivat siinä mielessä, että aihepiirin parissa ja liikkeiden synnyn kanssa tekemisissä olleet henkilöt olivat keskenään tekemisissä ja toki toistensa vaikutuksen alaisena, mutta perimmäinen filosofia ja sanoma ovat lähtökohdiltaan erilaisia.

4.3 Dadan vaikutuspiiri

Dadaismi sai alkunsa Sveitsistä jonka isähahmona ja liikkeen perustajana oli romanialaissyntyinen Tristan Tzara. Tristan ja Breton kävivät kirjeenvaihtoa, julkaisivat toistensa tekstejä ja nihilistinen, ensimmäisen maailmansodan vaikutuksesta syntynyt dadaismi levisi myös Pariisiin. (Kaitaro, 2001, 24-25.)

Siinä missä surrealismi rikkoi rajoja pyrkien kuitenkin löytämään uusia välineitä taiteen luomiselle, dadaismi pyrki olemaan täysin anti-taidetta. Kun yleisö buuasi ja heitti ruokaa esiintyvien dadaistien päälle, he olivat saavuttaneet tavoittaneensa. Ensimmäisen maailmansodan vaikutukset ovat selkeästi nähtävillä dadaistien viestissä, heidän epä-kunnioituksessa jäykkää älymystöä kohtaan ja heidän tavoitteessaan rikkoa totuttuja toimintamalleja.

Dadaistit shokeerasivat, he eivät halunneet olla mitään muuta kuin vastaisku kaikelle totutulle. Lopulta dadaismi koki kliimaksinsa jälkeen lopun tai joidenkin näkemysten mukaan siirtymän surrealismiin. Breton ymmärsi liikkeen muuttuneen stereotyyppiseksi, eikä näin palvelevan enää kehitystä. Vuonna 1922 hän kirjoitti artikkelin *Jättäkää kaikki (Lâchez tout)* (Kaitaro, 2001, 30). Breton oli uskollinen dadaismille, mutta totesi, että on aika mennä eteenpäin. Tuli aika teoretisoida surrealismien manifesti ja määritellä käsite, jonka Breton sijoitti kirjallisuuden sijasta filosofian luokkaan. Kaitaro (2001) toteaa Bretonin määrittelyssä näkyvän kaksi tärkeää rajanylitystä. Ensinnäkin Breton avaa tien kuvalliselle surrealismille luokittelemalla surrealismien yleiseksi ilmaisumenetelmäksi ja luokittelemalla käsitteen filosofian aihepiiriin, hän korostaa ettei se rajoitu vain taiteen tekemiseen, vaan koskettaa myös tapaa elää (2001, 50-51).

Dadaismi haudattiin ja Bretonin sekä Philippe Soupaultin ensimmäisen surrealistisen teoksen pohjalta syntyi Bretonin teoreettisempi surrealismien manifesti. Surrealismien ympärille alkoi kerääntyä runoilijoita, kirjailijoita ja kuvataiteilijoita ja surrealismien keskus (*Bureau de recherches surréalistes*) perustettiin Pariisiin (Wikipedia, Andre Breton, 2015). Tämän kollektiivin jäseneksi eksyi myös Salvador Dali jonka yhteyteen surrealismien käsite usein pinnallisesti mielletään.

Surrealismien keskus tarjosi paikan taiteilijoiden kokoontumisille, joissa harjoitettiin erilaisia surrealismien tekniikoita, leikittiin surrealistia seuraleikkejä ja vaihdettiin ajatuksia surrealismien, taiteen ja politiikankin kentällä.

4.4 Surrealistiset tekniikat

Automaattikirjoitus loi pohjan surrealismien tekniikoille, jonka innoittajana oli Sigmund Freudin ajatus vapaan assosiaation menetelmästä, joka pohjautui ideaan käsitellä mielen sulkemia ajatuksia terapiaistuntojen avulla. Breton oli opiskellut psykiatriaa ja tutus-

tunut Freudin kirjoituksiin asepalveluksensa aikana Saint- Dizierin sairaalan neuropsykiatrisella osastolla vuosina 1916 – 1917. Se mitä Breton oli aikaisemmin sairaalassa työskennellessään soveltanut potilaisiin, hän myöhemmin sovelsi itseensä. Menetelmän tarkoituksena on synnyttää mahdollisimman nopeasti virtaava monologi ilman, että potilaan kriittinen mieli asettaisi esteitä vapaille assosiaatiolle ja joka olisi niin tarkalleen puhuttua ajatusta. Bretonin mukaan ajatus ei ole nopeampi kuin puhe, eikä se estä kieltä tai kynää pysymästä ajatuksen tahdissa. (Antti Pönä, Lähikuva 4/2010, 78.)

Surrealismiin levittäytyttyä laajemmin myös kuvataiteen alueille sekä surrealistien eri elämän osa-alueille, syntyi monenlaisia metodeja harjoittaa surrealismia, jotka perustuivat pitkälti samoihin menetelmiin. Kyseessä ei ollut itsetarkoituksellisesta kaaottisuudesta vaan uuden oivaltamisesta.

Surrealismi nostaa mielikuvituksen arvoonsa tutkien tiedostamattomien psyykkisten prosessien luovuutta. Surrealistit pyrkivät liittämään taiteen synnyn kaikille elämän osa-alueille, ei vain taiteen tuottamiseen. He kokivat ammentavansa psykologisten prosessien kautta, vaikka ilmaisullisen voiman etsiminen kokoontumisten yhteydessä muistutikin lähinnä paranormaalien ilmiöiden etsimistä ja loi pohjaa mielivaltaisen järjettömyyden imagolle.

Kyseessä oli kuitenkin pyrkimys laajentaa järkeistävän ja kaavoihin kangistuneen tietoisemman minän leikkikenttää. Antautuen sattumanvaraisuudelle ja alitajunnan tarjoamille ilmestyksille taiteilijat pääsivät luomaan miellehtymiä, jotka synnyttivät runokuvia. Runokuvien ristiriita todellisuuden kanssa saattoi tarjota täysin uudenlaisia näkökulmia minkä tahansa elämän alueen tematiikkaan. Runokuvia saattaisi olla esimerkiksi lauseet; *Hänellä oli kiviset silmät. Kasvatin pelloillani aurinkoja. Päivälliseksi söin äitini jalanjäljet*, jne.

Surrealismiin itsetarkoitus ei ole vain pyrkiä näennäiseen outouteen tai dadaismin kaltaisiin antitaiteen nihilistisiin piirteisiin vain kenties ennemminkin pyrkiä antamaan yllättävän ja tiedostamattoman sattuman johdattaa taiteellisen ongelman ratkaisun äärelle. Kaitaron (2001) mukaan Breton uskoi, että tällä tavalla luomme runokuvia, jotka tuovat ratkaisun, joka ei vain vastaa tarpeeseen vaan myös ylittävät sen. ”Runokuvan aikaansaama mielihyvä, johtuu siitä, että runokuva on samalla sekä osuva että yllättävä; sa-

moin löytö onnistuu toteuttamaan toiveen, mutta täysin ennakoimattomalla tavalla.” (Kaitaro, 2011, 77.)

Surrealistit pyrkivät antamaan tiedostamattomalle minuudelle mahdollisuuden vuorovaikutukselle subjektiivisen tajunnan kanssa. Vaikka he pyrkivätkin irrottamaan surrealismista taiteesta tuoden sen elämän jokaiselle osa-alueelle he havaitsivat ristiriidan. Surrealististen metodien avulla syntyneet oivallukset oli mahdollista tuoda esille parhaiten taiteen keinoin (Kaitaro, 2001, 54).

Luovan työskentelyn ytimessä on kokemukseni mukaan nimenomaan avoin suhtautuminen psyykkisten mekanismien ja mielle yhtymien synnyttämiin mielikuviin, joita surrealistit kutsuvat runokuviksi. Tämänkaltaisten prosessien sanallistaminen tai teoretisointi tuntuu hyvin hankalalta. Ehkä juuri niin kuten Karen Pearlman (2009, 10) koki leikkaajien olevan vastahakoisia täsmentämään rytmin syntyä elokuvassa. Myös aikaisemmin esille tuomani Glaxtonin jaottelu intuitiivisen työskentelyn tyypeistä (Pearlman 2009, 35-37) esittelee mielen mekanismeja, jotka tapahtuvat osittain tiedostamattoman ajattelun osa-alueella.

4.5 Artaud'n surrealismi

Tarkoitus ei ole löytää kirjoitetulle kielelle vastinetta visuaalisesta kielestä, joka voi olla siitä vain huono käännös, vaan on unohdettava koko kielen olemus ja siirrettävä toiminta tasolle, jossa kaikki kääntäminen muuttuu tarpeettomaksi ja jossa toiminta vaikuttaa lähes intuitiivisesti aivoihin (Artaud 1987, 19, Pönni, Lähikuva 4/2010, 98, mukaan).

Melko lyhyesti surrealisteissa vaikuttanut, mutta surrealistisen elokuvan yhtenä vaikuttajana on mainittava Antonin Artaud. Ranskalainen kirjailija, teatterin uudistaja ja surrealistisia elokuvatekstejä kirjoittanut taiteilija koki surrealistien näkemykset lähelle omia tendenssejä elämän ja taiteen, aineen ja hengen, rationaalisen ja ei-rationaalisen välisen rajan ylittämiseen. Artaud tunsi itsensä olevansa lähellä sekä dadaa että surrealismia.

Breton liitti surrealistisen menetelmän yleisesti nerouteen ja totesi ilmiön olevan vanhempi kuin sen keksijöiden ikä. Kaitaro (2001) kertoo Bretonin luetelleen joukon ihmisiä, jotka olivat jollakin tapaa surrealistejä: esimerkiksi Edgar Allan Poe on surrealisti

seikkailussa, Jonathan Swift häijyydessä ja Pierre Reverdy on surrealisti kotonaan (Kaitaro, 2001, 51). Artaud kenties edusti surrealistia elokuvien käsikirjoittamisessa ja elokuvien katselemisessa ja mielen tilojen tulkinnoissa.

Artaud'n elokuvamalli koostui kuvista ja kohtauksista, jotka hakivat tarttumapinnan optisesta realismista ja dokumentaarisuuden kaltaisesta otteesta. Sisällöllisesti kuviin liittyi outoja, shokeeraavia tai väkivaltaisia tilanteita. Rakenteellisesti elokuvat poikkeavat suoraviivaisesta draamallisesta logiikasta ja kuvien siirtymät ovat väljiä ja assosiativisia. Artaud'n näkemykset kulkevat pitkälti samoja polkuja kuin muidenkin aikakauden elokuvantekijöiden näkemykset. Jean Epstein kirjoitti vuonna 1921: "Tarinoita ei ole. Tarinoita ei ole koskaan ollut. On vain tilanteita ilman päätä ja häntää, ilman alkua, keskikohtaa ja loppua" (Antti Pönni, Lähikuva, 4/2010, 103.)

Artaud'n mukaan *inhottavuudet* ja *attraktiot* ovat elokuvan olennaisia elementtejä, joiden avulla tunkeudutaan katsojan mieleen. Emotionaalinen hämmennys katsojassa on keskeinen tavoiteltu efekti. Artaud'n elokuvaideaali voidaan mieltää pohjautuvan *mon-taasiin* eli kuvien yhteentörmäykseen, mutta ilman kuvien itsetarkoituksellisesti synnyttämää kielellistä tai jollain tapaa käsitteellistä ideaa. (Pönni, 4/2010, 104-105.)

Vaikka Artaudin kausi surrealistien keskuudessa ei kestänyt kovinkaan pitkään riitaanuttua Bretonin kanssa, hän silti toi tuoreita näkemyksiä surrealistisen ajattelun pariin, ehkä juuri siksi ajautui erimielisyyksiin Bretonin kanssa. Breton surrealismin isähahmona tuntui hallitsevan ja rajaavan surrealismin piirissä syntynyttä ajattelua melko voimakkaastikin. selkeästi Jos Breton esittäytyy tutkijan tai lääkärin saappaissa, on Artaud'n tulokulma aiheisiin selkeästi kokijan tai *potilaan* näkökulmasta. Bretonin filosofiasta löytyy enemmän kosketuspintaa objektiiviseen tarkasteluun, siinä missä Artaud keskittyi enemmän hengen ja mielen tilojen tarkasteluun hyvin subjektiivisesta näkökulmasta. (Pönni,Lähikuva, 4/2010, 85).

Artaud'n varsinaiset produktiiviset ajanjaksot jäivät melko lyhyiksi, sillä yhteensä yhdeksän vuotta elämästään Artaud vietti mielisairaaloissa, jossa häntä hoidettiin muun muassa sähköshokeilla. Myös opiaattiriippuvuudesta kärsinyt Artaud kuoli 51-vuotiaana vuonna 1948 (Pönni, Lähikuva, 4/2010, 74).

Elokuvassa *Neljän seinän sisällä* toteutuu Artaud'n ja surrealistien näkemys kahden kuvan yhdistämisestä ilman selkeää assosiaatiota ja nimenomaan keinona hämmentää katsojaa, joka väkivaltaa kuvailevan kertojääänen yhteydessä tarjoaa emotionaalisia virikkeitä

5 Dokumenttielokuva *Neljän seinän sisällä*

5.1 Aihe

Neljä seinän sisällä dokumenttielokuva syntyi Sini Lehtomäen (ohjaaja, käsikirjoittaja) ajatuksesta käsitellä perheväkivaltaa kokeellisen dokumentin kautta. Elokuvassa kaksi eri-ikäistä naista *Maarit*, 48 ja *Susanna*, 21 kertovat kokemuksistaan turvattomasta lapsuudesta ja sen vaikutuksesta aikuisikään. Elokuvassa käsitellään perheväkivallan lisäksi seksuaalista hyväksikäyttöä, huostaanottoja, vaikeita ihmissuhteita sekä perheen menettämistä.

Käsikirjoittajat Sonja Lappalainen ja ohjaaja Sini Lehtomäki tekivät kuukausien pohjatyön ennen varsinaisten käsikirjoitusten työstöä. Dokumenttia varten työstettiin kaksi rinnakkaista käsikirjoitusta, yksi haastatteluäänitteistä ja toinen täysin fiktiiviseen kuvakerrontaan pohjautuva käsikirjoitus. Väkivalta-aiheeseen tutustuttiin erilaisia järjestöjä haastatteleamalla, tutkimalla heidän tarjoamaansa materiaalia, sekä viettämällä aikaa haastateltavien kanssa ilman kameraa tai äänitallentimia.

Pohjatyö lopullisten haastattelukysymyksien sekä fiktiivisen käsikirjoituksen kannalta oli hyvin merkittävä. Sen lisäksi, että pohjatyö johti teoksen fabulan muodostumiseen, oli sillä tärkeä osuus ohjaajan mielenmaisemista syntyneiden mielikuvien sekä mielleyhtymien antiin kuvakerronnan käsikirjoituksessa.

5.2 Toteutus

Vaikean aiheen tiimoilta on erityisesti pohdittava ratkaisuja, joiden avulla voi käsitellä aihetta sortumatta tavanomaisiin kliseisiin toteutuksen yhteydessä, samalla haastateltavia kunnioittaen. Ohjaajalle haastateltavien huomioon ottaminen oli erityisen tärkeää.

Ohjaajan pyrkimys oli saada haastateltavien tarinat taltioitua mahdollisimman autenttisesti, avoimesti kerrottuina.

Lopulta tuotannossa päädyttiin ratkaisuun, jossa päähenkilöitä ei kuvattu lainkaan. Haastattelut nauhoitettiin ainoastaan ohjaajan, äänittäjän ja tuotantoassistentin läsnä ollessa. Tuntien kestävien äänityshaastatteluiden pohjalta litterointi, kirjoitettiin käsikirjoitus johon käsikirjoitettiin fiktiivinen käsikirjoitus. Tämän käsikirjoituksen mukaan dokumenttielokuva myös leikattiin.

Kuullun tarinan tapahtumia ei pyritty uudelleen filmatisoimaan vaan johdattamaan katsoja haastateltavien pääsisäisiin pakopaikkoihin, jotka ovat pääasiassa ohjaajan ja käsikirjoittajan fiktiivisiä näkemyksiä. Fiktiivisessä käsikirjoituksessa on pyritty rakentamaan pääsisäisiä pakopaikkoja käyttäen hyväksi haastateltavien todellisia selviytymiskeinoja.

5.3 Äänikerronta

Haastatteluraita etenee lineaarisesti *Maaritin* ja *Susannan* kertomuksilla lapsuudesta aikuisikään saakka. Ensimmäisessä kohtauksessa *Susanna* aloittaa kuvailemalla perheen kaoottista arkea viitaten väkivaltaan ja turvattomuuteen. Maarit aloittaa tarinansa kertomalla isänsä itsemurhasta.

Ääniraitaan valikoitui kertomuksia, jotka kuvastavat kahden toisilleen tuntemattoman haastateltavan kokemusten yhtäläisyyksiä arjen kaoottisuudesta, turvattomuuden tunteista, häpeästä ja tarpeesta paeta todellisuutta.

Kertomukset tapahtuvat lineaarisessa järjestyksessä, mutta ovat toisistaan täysin irrallisia ja tapahtumien välissä on vuosienkin pituisia ajanjaksoja. Tapahtumat eivät muodosta perinteistä juonikuviota, vaan taide-elokuvalle tyypillisesti poikkeavat perinteisistä juonikaavoista.

5.4 Fiktiivinen kuvakerronta

Fiktiivinen kuvakerronta on lähes yksinomaan ohjaajan luomaa tematiikkaa äänikerronnan rinnalle. Kohtauksissa rinnastuvat arkea edustavat dokumentaariset kuvat sekä haavemaailmaa edustavat pakopaikat. Visuaaliset elementit ja kohtauksien toiminnot ovat syntyneet laajan pohjatyön, ohjaajan assosiaation ja haastateltavien tunteisiin samaistumisen kautta mielikuviksi.

Poeettinen ote subjektiiviselle tulkinnalle on ollut hyvin oleellinen ohjaajalle kuvakerronnan maailmaa kirjoittaessa. Sisäisen herkkyyden avoimuus on oleellista toisen henkilön mielenliikkeiden tulkitsemiselle. Aivan kuten aiemmin mainitun kinesteettisen empatian hyöty toisen yksilön havaitsemiseen ja eläytymiseen.

Esille nousevat surrealistien tavat heittäytyä alttiiksi sattumanvaraisuudelle ja uuden oivaltamiselle häivyttäneen samalla rationaalisen ja epärationaalisen mielen rajoja. Elokuvan *Neljän seinän sisällä* kuvallisessa kerronnassa tuodaan nimenomaan ilmi arjen ja haavemaailman välisen rajan häilyvyyttä mielen paetessa todellisuutta. Lisäksi kerrottu tarina kulkee yhdessä unenomaisen, subjektiivisuuteen voimakkaasti pohjautuvan kuvakielen kanssa, joka ei ole tapahtumien uudelleenfilmatisointia vaan pyrkii edustamaan mainittuja abstrakteja mielenliikkeitä.

Elokuvan kuvakerronnallinen maailma kulkee montaasissa, jossa rytmien, kuvien, ajan ja tilojen vaihtelulla pyritään vaikuttamaan katsojaan metaforisten rinnastusten kautta. Leikkauksessa näkyy myös Eisensteinin määrittelemiä montaasityyppejä. Esimerkiksi intellektuaalisessa montaasissa yhdistyvät eri montaasityypit, jotka vaihtelullaan luovat symbolisen ja käsitteellisen kokonaisuuden. Näin syntyy ihmisen ajattelua matkiva prosessi, jossa erilaiset muistot ja mielikuvat nähdään kokonaisina hetkinä, ei vain väreinä, muotoina ja pikakelauksena, vaan määrittelemättöminä mielikuvavirtoina, joissa sekoittuvat todellisuus ja mielikuvitus.

6 Leikkauksen prosessi

6.1 Rytmien kautta tasapainoon

Neljä Seinää dokumenttielokuvan leikkausta aloittaessani lähdin purkamaan kuvamateriaalia kohtauksiksi seuraten tarkkaan kuvakerronnan käsikirjoitusta ja noudattaen perinteisiä kuvakerronnan konventioita esimerkiksi plastisen sommittelun, huomiopisteen, kuvakokojen vaihtelun ja liikkeestä leikkaamisen osalta.

Jälkeenpäin pohtien prosessin hankalaa aloitusta, koen kokeellisen teoksen leikkaamisen olleen erityinen haaste ottaen huomioon ammatillisen vähäisen kokemuksen. Käydessäni läpi raakamateriaalia, oli vaikea herkistyä havainnoimaan raakamateriaalin kuvavirrasta potentiaalisia hetkiä tai liikkeitä. Koska kerronnallinen konsepti oli luonteeltaan kokeellinen, pyrkimyksenä oli tulkita ohjaajan näkemystä nojautuen kuvakerronnan käsikirjoitukseen mahdollisimman tarkasti. 40-minuuttista teosta rakennettiin kolmen kuukauden ajan, joista kaksi ensimmäistä kuukautta edistyminen oli takkuilevaa palaten yhä uudelleen edellisten versioiden pariin. Dynaamiset ja staattiset rytmitilat sijoitettiin kohtauksissa oikeille pakoilleen, mutta elokuvan elämyksellinen aika ja elokuvan muoto olivat kadoksissa.

Kuvavirta koostettiin noudattamalla kuvakerronnan käsikirjoitusta, mutta oikean rytmien löytäminen ääniraidan ja kuvakerronnan välillä tuntui mahdottomalta. Lopulta kahden kuukauden prosessin jälkeen löytyi keinoja virittäytyä oikealle taajuudelle luoda elokuvaan sen tarvitseman rytmien. Oleellisena osana oli luopua ohjaajan mielenliikkeiden ja kuvakerronnan käsikirjoituksen liiallisesta tulkitsemisesta. Leikkauksessa oli oleellista samaistua päähenkilöiden kokemuksiin, keskittyä äänikerrontaan, löytää kuvavirta mielenliikkeistä, takaumista ja assosiaatioista, jotka liikkuvat arjen todellisuuden ja alitajujen mielen liikkeiden välillä. Leikkauksen työstöön alkoi vähitellen piirtyä voimakkaammin omaleimaisempi ote, kenties aiemmin mainittu ajan taide leikkaajan työssä (Pirilä & Kivi, 2008, 75) löysi vihdoinkin polun, jota pitkin kulkea.

Herkkyyteen ja taiteen luomiseen liittyvät työkalut luonnehtisin löytyvän mielen runollisten ulottuvuuksien ja unen sekä valvetilan rajamaailmasta. Pyrkimykset muistuttavat surrealistien tapoja, jotka tosin sovelsivat filosofiaa kaikilla elämäntilanteilla. Andre Bretonin johdattamana yksi surrealistien toimintatapa oli jopa puhtaasti spiritistinen. Kaita-

ron (2001) mukaan kirjailija Rene Crevel ja runoilija Robert Desnos vaipuivat hyvinkin voimakkaisiin transseihin, joista he ei ollut jälkikäteen muistijälkiä. Breton itse ei liittänyt toimintatapaa kommunikointiin henkien kanssa vaan tarkastelee ilmiöitä puhtaasti psykologisina ilmiöinä. Transsitiloihin tähtäävät istunnot kuitenkin lopetettiin niiden johtaen uhkaaviin tilanteisiin. (Kaitaro, 2001, 33-38.)

Surrealistien tavat automaattikirjoituksessa, runokuvien tuottamisessa ja unenkaltaisten transsitilojen harjoittamisessa ovat monilta osin olleet pohjana aikakautensa vaikuttavimpien taiteilijoiden taideteoksiin, joita löytyy nykyään arvostettujen museoiden kokoelmista. Tapojen mielivaltaisista piirteistä huolimatta taiteen ja luovan työn tekemiseen tarvitaan surrealismiin ja intuitiivisuuteen taipuvia työkaluja.

6.2 intuitiiviset työkalut

Guy Claxtonin intuitiivisen työskentelyn tyyppijaottelu ilmenee hyvinkin loogisena tarkastellessani määritelmiä leikkaajan työskentelyn näkökulmasta. Jaottelusta löytyy vastaus siihen, mitä intuitio on käytännössä. Yhdyn Pearlmanin väitteeseen ettei intuitio ole opituista tietovarannoista erillinen toiminto (2004, 37). Claxton määritteli jaotteluunsa ensimmäisenä *ammattillisen osaamisen (expertise)*, joka nimensäkin puolesta ilmaisee sen tärkeimmän ominaisuuden. Ammatillinen osaaminen syntyy kokemuksen kautta. Välineistön hallitseminen on hyvin tärkeä osa työn sujuvuutta. Yhtäläillä Claxtonin mainitsema *implisiittinen oppiminen (Implicit learning)* kuin *päätöksenteko (judgement)* perustuvat erityisesti kokemuksen ja opitun tiedon hyödyntämiseen.

Herkkyys (sensitivity), *luovuus (creativity)* ja *pohdiskelu (rumination)* liittyvät läheisemmin luonteenpiirteiden ominaisuuksiin ja leikkaajan tai luovan työskentelijän soveltuvuuteen alalle. Esimerkiksi luovuuden käyttö ongelmanratkaisussa vaatii Claxtonin mukaan kykyä *haaveilla (reverie)* ja hyödyntää ominaisuutta ongelmanratkaisussa esimerkiksi assosiaatioiden kautta. Jokainen edellä mainittu työskentelytyyppi on havaittavissa reflektoidessa määritelmiä omaan työskentelyyn. Esimerkiksi *pohdiskelun (rumination)* yhteydessä mainitut työskentely- ja lepoaikojen merkitys luovassa työssä osoittautuu tärkeäksi. Irtautuminen intensiivisestä työskentelystä johtaa usein uusien ratkaisujen äärelle.

6.3 surrealistisin keinoin ratkaisujen äärelle

Pohdittua elokuvan *Neljän seinän sisällä* leikkausta, osoittautui hankalaksi ilmaista itselleni tärkeintä työskentelyyn liittyvää ominaisuutta. Kyse oli työympäristön muokkaamisesta mieleiseksi, tiettyjen vuorokauden aikojen noudattaminen ja poeettiseen moodiin virittäytyminen, mutta konkreettisten toimintojen lisäksi tutkimalla omien mielenliikkeiden ja mielikuvien syntyä. Elokuvan aihe, sen henkilöt ja tematiikka esiintyivät esimerkiksi usein unissani ja henkilöt olivat lähes aina läsnä mielessä. Unien pohtiminen ja niissä toistuvien teemojen tai elementtien huomiointi tarjosi uusia oivalluksia tai mielen-tiloja tulkittavaksi.

Pohdiskelu, alitajunnan assosiaatioiden tulkinta ja mielikuvituksen psyykkisten prosessien kautta ilmaisullisen voiman etsiminen tuntui työskentelyn yhteydessä johtavan mentaaliin tiloihin, joita luonnehtisin epätodellisiksi. Kyseessä lienee myös samaistuminen päähenkilöiden kokemuksiin ja kuviteltuihin haavemaailmoihin, josta irtaantuminen oli toisinaan jopa vaikeaa. Esimerkiksi leikkausprosessin aikana syntyi jatkuvasti huoli omasta lapsesta ja irrationaalinen pelko väkivallasta tai turvattomuuden tunteesta. Subjektiivinen kamerakulma sekä voimakas subjektiivinen ote kerronnan eri osalualueilla vaati erityistä eläytymistä tarinan tapahtumiin. Muodon etsiminen, tilan ja ajan kerronnalliset ulottuvuudet, rytmin ja elämyksellisen ajan luominen löytyi lopulta intuitiivisten ja surrealistien työskentelytapoja muistuttavien metodien kautta.

7 Lopuksi

Kirjallisen tutkielman kautta olen saanut tutustua elokuvaleikkauksen keskeisiin osalualueisiin pintaa syvemmältä. Kerronta muodostuu useita osalualueista, joiden yhdistäminen, muokkaaminen ja analyttinen tarkastelu johtaa pitkään prosessiin. Omien mukavuusalueiden rajojen ulkopuolelle astuminen voittaa lopulta pelon epäonnistumisesta ja johtaa hedelmälliseen luovaan työskentelyyn.

Teososan leikkaamisen ja kirjallisen tutkielman väliin mahtui kolme vuotta, jonka koin kirjallisen prosessin kannalta turhan pitkäksi ajaksi. Oman työskentelyn reflektointi sekä leikkauksen perinteisiin konventioihin että taide-elokuvan teoriaan, olisi uskoakseni hedelmällisempi mikäli opittua teoriaa voisi soveltaa käytännössä ennen tämänkaltaisen teoksen totetuttamista. Toisaalta itsetuntemus, opittu tieto maailmasta ja ammatilli-

sen osaamisen kehityskaari on tarjonnut piirun verran kypsempää lähestymistä tutkielman tekoon tässä vaiheessa.

Tutustuminen Andre Bretonin surrealismin filosofiaan tai Karen Pearlmanin ajatuksiin rytmin synnystä osoitti tämän kirjallisen prosessin aikana kuinka valtava tämän hienon taiteenlajin syvyys on ja kuinka oma ammatillisen kehityksen kaari on vasta aluillaan.

Sukellus surrealismiin ja intuitiivisen työskentelyn piirteisiin ja edeltä mainittujen käsitteiden teoreettiseen maailmaan on aukaissut uudenlaisia näkökulmia perinteisen kerromen menetelmien tulkinnalle ja soveltamiseen. Mielikuvituksen ja alitajunnasta nousevien assosiaatioiden arvostaminen sekä niiden hyödyntäminen elokuvan teossa tai minkä tahansa taiteellisen toiminnan rinnalla, on kehittämisen arvoista.

”Elokuvan tekoprosessia ei voi sitoa yksinomaan metrisiin määreisiin tai yleisesti hyväksyttyihin standardeihin. Tilaa pitää löytyä myös luovalle ilmaisulle ja yksilöllisille ratkaisumalleille” (Pirilä & Kivi, 2008, 7).

Kirjalliset lähteet

Bacon, Henry 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Tammer-Paino.

Eisenstein, Sergei 1978. Elokuvan muoto. Helsinki: Love Kustannus Oy

Kaitaro, Timo 2001. Runous, raivo, rakkaus – Johdatus surrealismiin. Helsinki: Gaudeamus

Pearlman, Karen 2009, Cutting Rhythms – Shaping the film edit. USA: Focal Press

Pirilä, Kari & Kivi, Erkki 2005. Otos Elävä kuva – Elävä ääni Ensimmäinen osa. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Pirilä, Kari & Kivi, Erkki 2008. Leikkaus Elävä kuva – Elävä ääni Toinen osa. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy

Richardson, Michael 2006. Surrealism and cinema. USA: Berg

Artikkelit

Pönni, Antti 2010. Lihan katse: Antonin Artaud ja surrealistinen elokuva. Lähikuva, 2010 (4), 75-109.

Verkkojulkaisut

Wikipedia 2015. Andre Breton. http://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Breton (Luettu 19.4)

Wikipedia 2015. Karen Pearlman. http://en.wikipedia.org/wiki/Karen_Pearlman (Luettu 17.4.2015)

Wikipedia 2015. Magneettikentät. <http://en.wikipedia.org/wiki/Magneettikent%C3%A4t>
(Luettu 19.4.2015.)

Ikonen, Maija, 2014. Kinesteettinen empatia ja ihmisenä olemisen taito. Kolumnit ja
esseet. <http://www.liikekieli.com/archives/6754> (luettu 25.04. 2015.)

